دار المنظومة
DAR ALMANDUMAH
الرواد في قواعد المعلومات العربية

العنوان:	التحليل النفسي والخطاب الأدبي
المصدر:	مجلة الفكر العربي المعاصر
الناشر:	مركز الإنماء القومي
المؤلف الرئيسي:	زيادة، ماري
مؤلفين آخرين:	بركة، فاطمة الطبال(مترجم)
المجلد/العدد:	ع 42
محكمة:	نعم
التاريخ الميلادي:	1986
الشهر:	ديسمبر
الصفحات:	84 - 90
رقم MD:	430279
نوع المحتوى:	بحوث ومقالات
قواعد المعلومات:	HumanIndex
مواضيع:	الأحلام، التحليل النفسي ، الخطاب الأدبي ، النقد الأدبي ، العمل الأدبي ، الجوانب النفسية ، فرويد ، سيجموند ، ت 1939
رابط:	http://search.mandumah.com/Record/430279

© 2021 دار المنظومة. جميع الحقوق محفوظة.
هذه المادة متاحة بناء على الإتفاق الموقع مع أصحاب حقوق النشر، علما أن جميع حقوق النشر محفوظة. يمكنك تحميل أو طباعة هذه المادة للاستخدام الشخصي فقط، ويمنع النسخ أو التحويل أو النشر عبر أي وسيلة (مثل مواقع الانترنت أو البريد الالكتروني) دون تصريح خطي من أصحاب حقوق النشر أو دار المنظومة.

التحليل النفسي والخطاب الأدبي

ماري زيادة

الثورة الفرويدية

لقد كانت النظرة التقليدية الأدبية لمفهوم اللاوعي تأخذ شكل الوحي ، وهو شكل مبهم وخفي وشبه مجازي . وبدلاً من أن يسعى النقد الى القضاء على هذا المفهوم الذي يخلو تماماً من الدقّة والعلمية ، فقد اكتفى بالرجوع إليه كنوع من الإشراق الغامض النابع من خلفية روحية تبعد عن متناول الفكر العلمي .

لقد ظن النقد التقليدي أنه يحترم البعد الروحاني للفن فكان يكتفي ـ تبعاً لطريقة لانسون ـ بالبحث عن مصادر العمل الأدبي ووضع أنساب معينة وباتباع طريقة برونتيير في تسجيل العمل الأدبي ضمن تقليد معين وتبيان استمراريته أو تجديده . ولكن كل شيء تغير في مطلع القرن الحالي عندما أعطت عدة أعمال علمية ـ وخاصة أعمال فرويد ـ مفهوم اللاوعي مضموناً ليس غامضاً بل محدداً وليس فوق الطبيعة بل طبيعياً وحتى مرضياً . ومع ذلك فإن النقد الجامعي ظل يمارس طوال سنين عديدة « سياسة النعامة » وذلك بأن يتجاهل عمداً مساهمة التحليل النفسي في سبر أغوار اللاوعي.

وقد اتخذت الطليعة الأدبية والفنية التي تحمل اسم السريالية موقفاً معارضاً للغاية ورمت بنفسها في « أتون المعركة » كما يقال ، وذلك بأن قامت بتعظيم اللاوعي باعتباره كل شيء في الفن . ولم يعد النقد الجامعي يستطيع ان يتعامى عنها ، فكان رد فعله إجمالاً عدوانياً مثل عدد كبير من الكتاب : (اندريه جيد ـ جيرودو ـ بول فاليري) ، وكانت الأعمال الأولى في التحليل النفسي ـ الادبي نتاج أطباء أكثر مما هي نتاج رجال الآداب . كان هؤلاء يستعملون النتاج الأدبي كمادة يتحققون بها من فرضياتهم في التحليل النفسي ، وكان لا بد من انتظار مجيء شارل مورون في الخمسينات لتتمكن اكتشافات فرويد ويونغ بواسطته من الدخول في صلب النقد الجامعي .

بقي النقد الأدبي بادىء ذي بدء خاضعاً تمام الخضوع للتحليل النفسي من حيث هو ينبوع مبادىء وتقنية علاج . فكان يحاول أن يتكيف لحسابه الخاص مع الوسائل التي كان الأطباء السريريون يتبعونها في سبر أغوار اللاوعي . وإذا كان التحليل النفسي ـ الأدبي قد فاز باستقلاله فالفضل في ذلك يعود الى موجة البنيوية العارمة التي انتعشت تحت ريادة اللسانية والتي تغذي منذ حوالى عشرين سنة مختلف فروع العلوم الإنسانية.

الأدب مادة بناء التحليل النفسي

لم يكن فرويد طبيباً فقط بل أديباً ومحباً للفن أيضاً . وكانت له معرفة عميقة بكبار الكتاب التراجيديين (اخيل ، سوفوكل) والرومانتيكيين الألمان (غوته ، شيلر ، هاين ، كلايست . .) . ومن المؤكد أن هؤلاء الشعراء قد ساهموا في وضعه على طريق اكتشاف اللاوعي بما كان للحلم عندهم من الأهمية . وهكذا كان على فرويد رجل العلم ، وطبيب الأعصاب ، والمحلل النفسي أن يكتشف ميادين الحلم والشعر والميتولوجيا والأساطير. إلا أن منظوره في البحث كان مختلفاً أشد الاختلاف عن منظور الشعراء ، كان موجهاً برأي عقلاني مسبق . وفرويد لم يدَّعِ أبداً اكتشاف اللاوعي ، فهو يقول بأن الأدباء وخاصة الشعراء منهم قد اكتشفوه منذ زمن بعيد . وأن ما أراد إعداده هو طريقة علمية لسبر اللاوعي .

في أول عمل له « علم الأحلام » (في الألمانية Traumdeutung) الذي ظهر سنة ١٩٠١ وترجم الى الفرنسية عام ١٩٢٦ ، يصف فرويد أوالية الفكر الانساني في الحلم ، وهذه السياقات الحلمية (الصورة والافراغ في القالب المسرحي والتكثيف والانتقال) تعمل كذلك في الخلق الأدبي .

وهذا ما حاول فرويد تبيانه ـ بعد عدة سنين ـ في دراسة

عنوانها « **الخلق الأدبي وحلم اليقظة** » (في كتابه « **دراسات في التحليل النفسي التطبيقي** ») وكان قد أعطى مسبقاً نوعاً من المثال على دراسته النظرية هذه فانكبَّ سنة ١٩٠٦ على إيضاح « الهذيان والحلم » في قصة الكاتب الألماني جنسن (Jensen) التي تحمل عنوان La Gradiva (« تلك التي تمشي ») ، وبرهن ان الأحلام تنمو فيها وكأن الروائي قد عرف عن طريق الحدس التطورات الحلمية التي يصفها « **علم الأحلام** » .

ويتساءل فرويد في « **النكتة وعلاقاتها باللاوعي** » (١٩٠٥) عن الوظيفة التي تُنظّم ، داخل الحياة النفسية ، جميعَ الدعابات الكلامية ذات الشكل الساخر أو الهزلي التي تُدعى « النكات » . ويبرهن فيها عن وجود تسوية بين التفريغ الغريزي والكبت . وقام بعدة دراسات لأعمال فنية جمعها في مصنف بعنوان « **دراسات في التحليل النفسي التطبيقي** » وهي « ذكريات طفولة ليونارد دي فنشي » (١٩١٠) ، وموضوع « **علب الحلي الثلاث** » في تاجر البندقية لشكسبير (١٩١٣) ، و« **تمثال موسى** » و« **مهد** » لميكال آنج (١٩١٤) ، و« **ذكرى الطفولة في الوهم والحقيقة** » لغوته (١٩١٧) . واهتم في مكان آخر بالروائي الروسي دوستويفسكي الذي أبرز موضوع قتل الوالدين في مؤلفه « **الاخوة كارامازوف** » . ووضع فرويد هذا الموضوع في أصل الحضارة الإنسانية في مؤلفه « **الطوطم والمحرم** » .

ومهما كانت هذه الدراسات مهمة بالنسبة للأدب وموضحة له ، فإنها لا تنتمي الى النقد الصحيح . فهي تحليلات نفسية للسير الذاتية للكتاب أو الفنانين حيث يُعتبر النتاج فيها وسيلة من وسائل بحث متعددة . زد على ذلك أن الكاتب أو الفنان ليس إلا « حالة » معدة لإبراز نظرية في التحليل النفسي ومفهوم معين للحياة النفسية وعملها .

تبع خلفاءُ فرويد نهجه هذا في التحليل النفسي للأدب فربطوا الهدف النظري شيئاً فشيئاً بفهم الكاتب وعمله في أصالتها .

إن الانتاج الأول الكبير لبادوين (CH. Badouin) « **التحليل النفسي للفن** » (١٩٢٩) هو أيضاً نظري ، وقد درست فيه أسس التحليل النفسي للخلق الفني : عقدة أوديب ، النرجسية وعقدة المنظرية (أي ميول التلصص الاستعرائي) والإعلاء Sublimation . كما أوضح في كتابه هذا طريقة التحليل التي اتبعها في كتاباته الأحادية فقال : « ان تفسر عملاً أدبياً بصورة تامة معناه أن تبحث عن :

١ ـ الدافع وأحداث الحياة التي يحاول هذا العمل الأدبي أن يستجيب لها .

٢ ـ العقد الشخصية والفطرية التي تحرك الرمز الموجود في هذا العمل .

٣ ـ الوجهة التي يمتد فيها الرمز ويتشعب ويتحول نحو المناطق العليا من العقل « حسب التطور الذي يسمى إعلاء » .

وقد اتبع شارل بودوين هذه الطريقة في دراسة عدة مؤلفات ، أو بعبارة أدق عدة كتّاب وخاصة فيكتور هوغو .

إن معظم اعمال التحليل النفسي الأدبي التي كتبت قبل سنة ١٩٥٠ عالجت النتاج الأدبي عن اللاوعي المرضي للكاتب . ويمكننا أن نذكر منها : « **فشل بودلير** » لفورغ (١٩٣١) ، « **إدغار بو** » لماري بونابارت (١٩٣٣) . وقد ألقي الضوء في هذه المؤلفات ليس على المؤلف وإنما على الكاتب أو بالأحرى على عُصابه ، لدرجة أن قراءة هذه المؤلفات تدفعنا الى اعتبار العُصاب أو الهاجس مولداً للعمل الأدبي .

السريالية والتعظيم الشاعري للاوعي

خلال العقدين اللذين يقعان ما بين الحربين العالميتين ، وفي حين أصرَّ النقد الجامعي على رفض مضامين التحليل النفسي وقرر الكتاب الذين اكتسبوا شهرة تجاهل الفرويدية أو اعلان حرب مفتوحة ضدها ، قامت حركة شعرية طليعية سعت إلى تلقّفها بحماس لاستعمالها بطريقة غريبة . فـ « السرياليون » الفتيان ومن بينهم اراغون واليوار وديزنوس وبيريه وعلى رأسهم اندريه بروتون ، كنّوا لفرويد إعجاباً اقرب الى التقديس . إلا أن هذه النبوة التي ادعوها جهاراً لم تكن إلا سوء فهم ، ففي حين أن مؤسس التحليل النفسي كان قد أظهر التشابه بين الفن وتكوينات اللاوعي ، يكتفي السرياليون بالمطابقة بينهما وذلك لاعتبارهم ان مصدر اللاوعي هو المقياس الوحيد للنص الشعري ، فسرد الحلم والكتابة الاوتوماتيكية التي كانت وسائل لسبر أغوار اللاوعي عند فرويد أصبحت في نظر السرياليين اعمالاً شعرية رائعة . وبدا الشعر آنئذٍ في متناول الجميع . وكان كتاب الطليعة السريالية الفتيان يتأرجحون بين الديماغوجية والارستقراطية مؤكدين مساواة الجميع أمام الفن وذاتية العبقرية الشعرية . وقال اراغون دون تحفظ ما معناه : « إذا كان النص مكتوباً بيد أحمق ، فهو لن يكون سوى حماقة حتى ولو كان من إملاء اللاوعي » .

ويبدو ان الحركة السريالية ـ على الأقل في موجتها الأولى منذ سنة ١٩١٩ الى سنة ١٩٣٩ ـ كانت تبقي دائماً غموضاً شاذاً بين التحليل النفسي كطريقة علمية لسبر اللاوعي وبين

التعظيم الشعري الروحاني لعالم خفي يتعذر على العقل . وعلى الجملة ، فإن المراد هو تحرير الانسان من عبوديَّة العقل وتسليمه الى اللامنطق مع التأكيد ـ بطريقة متناقضة ـ على إمكانية معرفة اللاوعي معرفة عقلانية صحيحة .

النقد الميتولوجي

حظيت الأبحاث التي تتناول الخرافات الأدبية بدفع جديد، فبعض الكتاب تعلقوا باظهار الصور المميزة أو شبكات الاستعارات الموجودة في المؤلفات الأدبية والتي تشكل « خرافات » حقيقية ، فدراسة الخرافات والموضوعات عند الكتاب تشكل بالنسبة لألبوفي (P. Albovy) قطاعاً من التاريخ والنقد الأدبيين الذي تزداد اهميته يوماً بعد يوم . ونستطيع التنويه مع سالّييه (Ph. Sellier) بالتفاهة التي أصابت كلمة « خرافة » من جراء تجريدها من معناها الفني . إن فقدان هذه الكلمة لدلالتها يتعلق بإبطال قداستها الذي نتج عن اشتمال مضمونها على مختلف ميادين الحياة اليومية .

وكانت الخرافات التقليدية تؤخذ غالباً من مختلف الروايات الخرافية ذات الفحوى الديني والميتافيزيقي والأخلاقي في آن معاً : قصص التوراة ، أساطير القرون الوسطى ، ميتولوجيا اغريقية ـ لاتينية واسكندينافية أو ألمانية . وتحاول هذه الخرافات بواسطة روايات خرافية مختلفة أن تحمل أجوبة المشاكل الانسانية الكبرى والفلسفية منها خاصة : طبيعة الانسان ، أصله ونهايته ومكانه في الكون .

إن الانسان العصري لم يتحرر من عقليته الميتولوجية على الرغم من أنه تجاوز العصور التي يسميها عالم الاجتماع كونت « لاهوتية » أو « ميتافيزيقية » . إنه وصل الى ما يسمى بالعصر « الموضوعي » فقد صنع خرافات جديدة سياسية أو إعلانية في معظمها ومنتشرة في كل الطبقات الاجتماعية على يد الوسطاء .

ففي خطاباتهم النقدية المتبادلة أو في دعايتهم الانتخابية ، خلق السياسيون قوالب ، اعطت تراكم الصور الكلامية ثباتاً معنوياً لمواضيعها أو لشخصياتها الاسطورية . ومعين الخرافات لا ينضب حتى ولو وقع في ميدان العامة، فلغة الإعلان من الممكن جداً أن تكوِّن مادة دراسة دلالية تبين فيها البنية الفوقية للميتولوجيا . وصف رولان بارت (المتوفي سنة ١٩٨٠) بكثير من الفكاهة في « **ميتولوجيا** » مغزى الأسطورة التي الصقتها الدعاية على المستحضرات الاستهلاكية الرائجة (انظر : « منظف ومطهر » ، « عملية أسترا » ، « المطبخ الزخرفي » ، سيارة الستروين الجديدة » الخ . .) أو على صور احتلت لبعض الوقت المرتبة الأولى من الأحداث السياسية او العالمية « مجموعة ايقونات وصور الأب بطرس » ، « وجه غازبو » ، « بعض احاديث السيد بوجاد » الخ . .) أو على أحداث اصبحت طقوساً شعبية حقة (« ملحمة مباراة فرنسا ») .

وللرجوع الى رؤية ميتولوجية خالصة سنضيف بعض التحديدات المتعلقة بالمفاهيم الأساسية للنقد الميتولوجي . يميز بوفي بين ثلاث ألفاظ : اسطورة Mythe ، نموذج Motif وموضوعة Thème . ولفظة نموذج هي الأشمل . فنحن نتكلم مثلاً عن « نموذج الأخوة الأعداء » ، إذ تكمن الموضوعة في ظهور الشخصية الاسطورية في تقليد أدبي معين . ونتكلم مثلاً عن موضوعة قايين وهابيل وموضوعة أورست وهملت . أما الأسطورة الأدبية فهي مكونة من القصة الأسطورية كما عالجها الكاتب بتغييرها وفق ما يريد وبإضافة معانٍ جديدة إليها . هكذا ندرس مثلاً تغيرات او تطور اسطورة الكترا عند سوفوكل واوريبيد وجيرودو وسارتر وأصالة الأسطورة في « حرب طروادة » عند جيرودو ، وأسطورة انتيغون عند انويل (Anouilh) .

النقد الموضوعي أو اكتشاف مواطن الخيال

مما يدعو الى العجب ان مؤسس التيار الهام في النقد الأدبي المسمى بـ « الموضوعي » هو باشلار استاذ فلسفة العلوم في السوربون (١٨٨٤ ـ ١٩٦٢) . فعندما حاول في كتابه « **تكوين الفكر العلمي** » أن يثبت الضرر الذي يصيب التفكير العلمي من مخلفات الخيال ، وعندما اختار مثالاً على ذلك تخيلات النار ، لاحظ الغنى الشاعري لكل الخيال العقلي الذي يتعلق بهذه الأخيرة ، ومنذ ذلك الحين كرَّس أعماله لاكتشاف « حلم اليقظة » الأدبي الذي يدور حول العناصر التقليدية الأربعة : النار والهواء والماء والأرض ، بالإضافة الى رسومات خيالية للإحساس : المكان والزمان (انظر الفهرس) .

انطلاقاً من أعمال باشلار قامت مدرسة متكاملة في النقد الأدبي أبرز ممثليها جان بيير ريشار الذي يشرح طريقة معالجة النص الأدبي الجديدة كما يلي : « إن الأشياء التي لم تكن تعني شيئاً قبله أصبحت الآن ذات معنى ، وجزء كبير من الأدب كان يعالج العالم المحسوس (المناظر والصور) وكان يؤلف اجزاء محايدة لا يمكن ربطها بمشروع شخصي . وقد اكتسب مع باشلار معنى مميزاً، إذ سمح لنا بإدخال المعنى في الأشياء (انظر : « **Les Chemins actuels de la Critique** ») . لا بد من أن ننوه بالمسافة التي تفصل تفكير باشلار عن طريقة التحليل النفسي ، فوصفه هو أبعد من أن يكون منتقِصاً على

طريقة التفسير التحليلي ، إذ أنه يوضح عالم الخيال الذي تظهره في القطعة ، بشكل تلميحي ، هذه اللمسة الوصفية او تلك . بالاضافة الى ذلك فتحليل الأعمال الأدبية تحليلاً نفسياً لم يهتم قط بدراسة تكوينات اللاوعي في شكلها الخام وإنما كان يدرسها دائماً في شكلها الجاهز . وباشلار لا يهتم البتة بحلم الليل وإنما بأحلام اليقظة . فمفاهيم التحليل النفسي يجب ان تتآلف ، إذن ، والنقد الأدبي. ومفهوم « العُقَد Complexes » خاصة يأخذ عنده معنى جديداً. ان العُقَد التي يدرسها ليست ، أبداً ، حصراً مرضياً للحياة النفسية ، بل هي « تصرفات عفوية توجه عمل الذهن » . وهذه العقد الثقافية سميت بأسماء مختلفة اخذت من لوائح الميتولوجيا أو الشعر («Caron» ، «Promethée» ، «Empedocle» ، «Novalis» ، «Ophélie» ، «Jonas») . . . وهكذا يمكننا ان نكتشف عالم الخيال وهو عالم ثقافي اكثر مما هو فردي ، متخيل اكثر مما هو واع . وقد شرح دوران (G. Durand) في ميدان الانتروبولوجيا حدس باشلار الخصب ، فأعطى في مؤلفه « **بنيات المخيلة الانتروبولوجية** » فهرساً غنياً للصور المرتبطة حول رسومات خيالية Schèmes تركيبية . فـ « النظام الليلي للصورة » يمتاز بأشكال بطولية وبرسم مكاني Spatial تصاعدي ، في حين أن « النظام الليلي للصورة » ، « الذي ينضوي تحت نظام التورية » ، يلذ له ان يغذي في الأماكن المقفلة رموزاً أمومية وآمنة . وهكذا أظهر دوران بوضوح وجود بنيات في قلب المخيلة .

منذ عام ١٩٦٧ أنشأ « مركز البحث عن المخيلة » الذي أسسه دوران تحت إشراف بورغاس (J. Burgas) نشرة دورية أسماها «Circé» (من اسم جنية البحر الساحرة «Sirène» التي فتنت بغنائها عولس وأصحابه حسب الرواية المذكورة في الأوديسه) . وفي أولى كتاباته « **منهجية التخيل** » يعترف دوران بفضل الحركة البنيوية التي سمحت للأدب أن يفسر كيفية امتزاج رغباتنا بنوازع النص الأدبي.

النقد التحليلي للسيرة الذاتية

كانت منهجية التحليل النفسي للسيرة الذاتية في النقد الأدبي امتداداً للأبحاث الأولى للتحليل النفسي المطبق على أعمال فنية. لقد كانت تتناول تقليداً في النقد أسسه سانت بوف، وتجددت مع اكتشافات فرويد وخاصة بمركزية فكرته القائلة بالأهمية الأساسية لسنوات الطفولة الأولى في تكوين شخصية الإنسان. فالنقد التحليلي للسيرة الذاتية يقابل بين التطور النفسي المتعلق بالأحداث المتتالية للطفولة، للمراهقة وللشباب من جهة وبين التطور الأدبي للكاتب بالنسبة لتلك الأحداث الذاتية من جهة أخرى. انها تبين بصورة خاصة كيف تنتقل (أو تنعكس) في العمل الأدبي تلك الأحداث التي وسمت حياة الكاتب العاطفية، وتسوق مثالاً واضحاً على هذا الاتجاه النقدي كتاب ديلاي .J) (Delay الذي يحمل عنوان «**شباب اندريه جيد**» (١٩٥٧).

لقد مارس ويربير (J.P Werber) طريقة السيرة الذاتية بشكل شخصي تماماً. فالأعمال الكاملة لأديب ما تعبر ـ على حد قوله ـ عن هاجس أو عن موضوع واحد من خلال عدد لا يحصى من الرموز والتماثلات. وهذا الموضوع نفسه ينشأ عن حادثة معينة من حوادث طفولة الكاتب وهو يكون منسياً في الغالب. يقول ويربير: «إن لكل كاتب موضوعه وكل انتاج يتمحور حول ذكرى معينة وواحدة. والكتابة ليست إلا إحياء لهذا الموضوع الفريد واخراجاً له إلى حيز الوجود».

ما القيمة التي يمكن أن نعطيها لنقد الأعمال الأدبية التي ترتكز على وثائق من السيرة الذاتية أو بالأحرى السيرة الذاتية النفسية؟ هل يمكن تحليل معنى الانتاج الأدبي، أو تبيان قيمته بإعطاء تفسيرات ترتكز على حوادث من حياة الكاتب حتى ولو كانت هذه الحوادث تمثل الغور اللاواعي الذي لا يكتشف إلاّ بالتحليل النفسي؟

الجواب سلبي بالطبع؛ فشروحات كهذه تترك القارىء في حالة عميقة من عدم الاكتفاء إذ تضع العمل الأدبي في مرتبة أية ظاهرة مستترة للاوعي ولا تهتم بالنوعية الأدبية ولا بالقيمة الفنية.

وتهاجم سميرجيل (J. Smirgel) منهجية السيرة في النقد الفني مهاجمة منظمة، وذلك في كتابها الذي يحمل عنوان «**من أجل تحليل نفسي للفن والابداع**». فهي تقدم بادىء الأمر اعتراضاً سريرياً: تفسيرات كاتب السيرة لا ترتكز على تداعيات حرة للأفكار، شبيهة بتلك التي يجمعها الطبيب عن مريضه في الموقف التحليلي العادي. فالأحداث السيرية التي تظهر من خلال البحث تعطى دائماً بواسطة الوسطاء، ولا تتعدى في أي حال من الأحوال الرواية الذاتية للكاتب أو الفنان كما عاشها في صميم حياته العاطفية.

والاعتراض الثاني هو اعتراض أدبي أو بالأحرى فني: «إن دراسة السيرة التي تسعى الى اكتشاف الدوافع اللاواعية فقط تعد مفتاحاً تفهم بواسطته خاصية عمل معين: فنحن نلاحظ نوعاً من التماثل في مضمون اللاوعي والدوافع النفسية التي يحويها (تظهر عقدة أوديب في «**هملت**» شكسبير كما تظهر في المسرحيات الهزلية الخفيفة).

ودراسة السيرة لا تهتم اجمالاً إلّا بإيضاح الدوافع اللاواعية دون غيرها لدرجة أنها تنصرف عن جوهر العمل الأدبي نفسه. وبالفعل، فهي لم تهتم أبداً بالشكل والأسلوب اللذين يعطيان للعمل فرديته ووحدته».

ولا تكتفي سميرجيل بالإعلان عن عدم كفاية النقد النفسي ـ السيري بل انها تقترح أيضاً طريقة جديدة للمقاربة التحليلية للعمل الفني، تسمح بدرج تحليل المحتوى اللاواعي للعمل في تحليل الكتابة أو الشكل. فالأمر متعلق بوضع النفس في منظار «العلاقة الغيرية»، أي بصرف النظر عن التقصي المستند على المعلومات السيرية والمحتويات اللاواعية للإنتاج، وباللجوء إلى تحليل للعبة المعاكسة للأشياء والشخصيات داخل العمل الأدبي ودراسة «الأنا» والعلاقات بين الإنسان والعالم المحيط: أشخاص ـ أشياء ـ مسافة.

أبرزت سميرجيل طريقتها هذه بتحليل فيلم «**السنة الماضية في Marienbod**» الذي أخرجه آلان ريسنيه وكتب حواره الروائي الطليعي غريللي. فهي تنطلق من مفهوم العلاقة الغيرية التي تحددها بأنها: «الاندفاع الذي يبديه شخص معين نحو ما يحبه أو يكرهه» لتلقي الأضواء على بنيات الفيلم وصوره. وهي تظهر أن شكل الفيلم هو التعبير الوظيفي للصلات النوعية التي ينشئها الشخص مع حاجته أو بعبارة أدق لعلاقته الغيرية.

وتضيف غيه (Guet) في مكان آخر ملاحظة تفتح بها باب المقاربة التركيبية والحيوية للإنتاج بكامله، وتحذر من الميل الى اعتبار الانتاج انعكاساً سكونياً لنظام علائقي أقيم بشكل نهائي بين الكاتب والعالم المحيط، وتدعو في الوقت نفسه إلى عدم إهمال الشكل الحي الخلاق: «إذا كانت العلاقة الغيرية التي يُعبَّر عنها في الإنتاج الفني تنعكس في الشكل، فهذا الانتاج بكامله الذي يعد تعبيراً عن العلاقة الغيرية للكاتب لا يتطابق تماماً مع هذه العلاقة، لأنها تتلقى بذلك تغييرات أساسية ناتجة عن تدخل عامل جديد: وظيفة العمل الخلاق بالنسبة للأديب». وانطلاقاً من هذه الفكرة يمكننا أن نذكر حكمة مونتاني (Montaigne) الشهيرة حول كتابه «Les Essais»: لقد صنعتني «التجاريب» بقدر ما صنعتها. «فوظيفة العمل الخلاق بالنسبة للفنان» هي أصلاً «الإعلاء». والمادة النفسية قد تقولب وتتحول وفقا لمشروع فني.

إن الغرائز الجنسية والأفكار الثابتة (الهوس) والهلوسة والذكريات المشوهة أو المكبوتة تشكل بالنسبة للكاتب مادة بناء يصنّعها تبعاً لفن أدبي وتبعاً «لأسلوبه» الشخصي، مثله في ذلك كمثل النحات الذي يقطع الصخر أو يقولب الصلصال ليعطي شكلاً جمالياً وفريداً في نوعه ولا يمكن استبداله بما كان في الأصل مادة صماء، لا شكل لها، وعملية خلق النتاج الأدبي هي أيضاً خلق ذاتي للكاتب على مستوى أرفع. ومنابع الإلهام في الأدب سواء كانت معطيات سيرية ذات طبيعة نثرية أو مبتذلة، فإنها تتغير تحت تأثير الخلق الفني في الوقت نفسه الذي سيحدد فيه الكاتب نفسه بالنسبة إليها ليس كناتج أو ضحية وإنما كخالق مستقل.

التحليل النفسي: الفينومنولوجيا والوجودية

النقد التحليلي الذي أسسه سارتر يتعلق بشكل دقيق بالفينومنولوجيا المستوحاة من هوسيرل، وفي الوقت نفسه من علم الأخلاق الوجودي. ويبدو أن هناك قرابة مع الطريقة النفسية ـ السيرية. ولكن المعنى الأخلاقي الذي يضيفه يغيره تغييراً كلياً. أخذ سارتر عن التحليل النفسي الفكرة القائلة بأن تكرار الأحلام والمواقف والأعمال هو نتيجة تعلق fixation أو صدمة Trauma (أي نتيجة صدمة نفسية أصلية تلعب دور القدر). إن الانقطاع بين تفكير سارتر والتحليل النفسي هو أخلاقي: فالتعلق الأصلي الذي تتأصل فيه الحياة الراشدة بأكملها يعدُّها سارتر إرادة غير واعية بشكل أو بآخر، ويكون الشخص مسؤولاً عنها كما يكون مسؤولاً عن مجمل أعماله الواعية.

يبرهن سارتر في كتابه «القديس جينيه» (١٩٥٢) ان جان جينيه اختار لنفسه منذ طفولته أن يكون أحد أبرز الكتاب الدراميين وقد كان له ما أراد. فبعد أن اتُهم بالسرقة في سن العاشرة، وأقنعه محيطه بأنه سارق بطبيعته، بجوهره، قرر جينيه ـ كما يقول سارتر ـ أن يحقق هذا الجوهر في ذروة كماله وأن يحمل الى اسمى الدرجات الصورة التي يعكسها المجتمع عن شخصه. فهو بذلك يبحث عن الكمال في صميم الشر، يريد أن يعيش في الشر على طريقة بودلير (الذي درسه سارتر منذ سنة ١٩٤٧). ويظهر سارتر في كتابه «أبله العائلة» (١٩٧٣) أن الطبيعة الجميلة، الهادئة والمريحة في انتاج فلوبير هي ملجأ من الناس. فواقعية فلوبير التي تتميز بالكمال في وصف المخلوقات المحتقرة أو المواقف المجانية هي ـ في نظر سارتر ـ هروب سلبي من العالم الحق. وهذا العالم ليس عالم الطبيعة والأشياء وإنما عالم الناس.

وقد اعتمد سارتر في «الكلمات» (١٩٦٣) الوضوح التام والحقيقي في التحليل النفسي. ومن البديهي أنه لا جدوى

من الملاحظة بأن مثل هذه الدراسات لها في النسق الأخلاقي الذي تقع فيه محمل مغاير تماماً لأعمال النقد الأدبي الحقيقي وللأبحاث التحليلية الخاصة.

النقد النفساني عند مورون

اكتسب النقد النفساني الأدبي مع شارل مورون (وهو أستاذ في جامعة Aix-Marseille) حق المواطنية في الدراسات الجامعية. فبدراسة انتاج مالارميه ـ الذي كان يعتبر حتى ذلك الوقت الأكثر صفاء والأكثر ثقافة ـ اكتشف مورون شبكات من الأفكار المتداعية، الثابتة. وبذلك جند نفسه للبحث عن «الحلم العميق الذي يختفي عن الأنظار، الأكثر وعياً، وراء النص الأدبي»، أو عن الأفكار اللاإرادية التي تتداعى تحت البنيات الإرادية للنص». ولتفادي استحالة تطبيق الطريقة التحليلية للتداعيات الحرة للأفكار، لجأ مورون الى طريقة المطابقة بين نصوص مختلفة لكاتب واحد، فهناك مجموعات من الصور وتراكيب درامية تتكرر مع بدائل. إن تلك الشبكات التكرارية تظهر شخصية الكاتب اللاواعية بمقدار ما تظهر تدبيراً أو بناء ثابتاً للتخيلات التي يسميها مورون «الأسطورة الشخصية للكاتب».

وأخيراً تقابل النتائج الناجمة عن دراسة النتاج الأدبي مع حياة الكاتب وبصورة خاصة مع الأحداث التي ميزتها بطابعها. وهكذا فإن المعطيات السيرية لا تكوّن نقطة انطلاق على عكس ما كانت عليه في التحليل النفسي الأدبي عند شارل بودوين.

إن التحليل الأدبي هو طريق الى مقاربة النص الأدبي، وهو، على الرغم من أنه يستوحي مناهجه من التحليل النفسي، يُعَدُّ ولا شك نقداً أدبياً يبني أبحاثه على النصوص ذاتها فيحللها ويقارن بينها. وهو لا يستعمل المعطيات السيرية إلّا ليتحقق من بعض الفرضيات التي نشأت عن دراسة النصوص. فهدفه ليس وضع وصف نفسي أو نفسي ـ مرضي للكاتب ولكنه يبغي، كما يوضح شارل مورون، «تنمية فهمنا للأعمال الأدبية وتكونها». وبخلاف كثير من أبحاث التحليل النفسي الأدبي فإن تحليل مورون النقدي يعترف أنه جزئي غير كلي وهذا ما يريده. إنه مقاربة نقدية لا تحصر الخلق الفني في الغرائز والدفاع. فالتقصي العلمي عنده لا يمكن أن يوضح إلّا العوامل الثلاثة التي تكيف الخلق الفني أو الأدبي دون أن تحدده وهي: المحيط الاجتماعي، والشخصية النفسية للمبدع، ولغة العرف الفني أو الأدبي التي يحدد بها الإنتاج. فالنقد التحليلي لا يدعي إيضاح أكثر من عنصر واحد من تلك العناصر الثلاثة المتغيّرة وهو الشخصية اللاواعية للمبدع. ولكن هذه الطريقة لا تسلم من نقاط ضعف. فنحن نستطيع الاحتجاج ـ كما فعل جينيه ـ في ادعائها الموضوعية العلمية. والتحليل النقدي ـ كأية مقاربة نقدية ـ هو قراءة النصوص، والعلاقات التي اكتشفها مورون بين النصوص «مبنية على موقفه في القراءة».

(أنظر: «Psycholectures» dans figure. Tome I)

ومن جهة أخرى، فالنقد المعاصر ـ وهو ذو طابع بنيوي ـ يرفض اللجوء إلى معطيات خارجة عن النص الأدبي وخاصة فيما يتعلق بسيرة الكاتب. ذلك لأن النقد البنيوي ينكب على اكتشاف القطعة الأدبية وكأنها عالم مستقل قائم بذاته في دراسة لا تبغي إلّا النص الأدبي بعيداً عن أية معلومات خارجية أياً كان مصدرها، نفسياً أو تحليلياً أو اجتماعياً أو تاريخياً أو غير ذلك.

النقد البنيوي

يرجع لرولان بارت الفضل في تأسيس نقد جديد ومستقل لا ينفي طرق المقاربة الأخرى وإنما يشملها ويتجاوزها في تركيب أعلى. فقد أعاد سبكَ اللغات النقدية الأخرى: لغة شارل مورون التحليلية، ولغة سارتر الفينومينولوجية، ولغة ريشارد وپوليه (G. Poulet) وستاروبنسكي (J. Starobinski) الموضوعية. وهكذا برزت طريقة بارت وكأنها تأليف حركة جدلية تصاعدية؛ فمفهومه الأساسي للمنهجية يتلخص في «البنية» التي أعطت اسمها لطريقة المقاربة هذه «البنيوية».

ما هي «البنية» في مفهوم بارت؟ إنها ليست مجرد تنظيم وترتيب فحسب بل هي تنظيم للأنساق وبناء للبنيات؛ فالمنهاج البنيوي يعتمد على المقاربة بين بنيات موجودة سلفاً وبين حقائق بنيوية لإقامة ـ أو بالأحرى لبناء ـ بنية مشتركة وحقيقية جديدة لا تكون «مبنية» وإنما «بنيوية». البنيوية في الأساس هي طريقة مقارنة. إلّا أنه يجب ألّا نفهم هذه الكلمة بمعناها المتداول؛ فليس المقصود هو الموافقة بين انساق متشابهة بعض الشيء بالرغم من الفروقات القائمة بينها بل على العكس هو المقابلة بين أنساق متمايزة واستعمالها في إقامة «بنية» لم تكن موجودة من قبل، فالطريقة البنيوية تتلاءم بشكل دقيق مع اللسانية. وبالفعل، فإن اللساني ينظم عناصر متناقضة بدل أن يجمع بين متماثلات.

والبنية ليست مظهراً موجوداً من قبل أو ترتيباً كان قد

أنشيء في النص وليس على التحليل إلّا اكتشافه فحسب، بل إنه، على التحديد، بمعناه الجديد، وكما يفهمه بارت، أداة ثقافية ومفهوم منهجي. وطريقة المقاربة الجديدة هذه تستدعي انشاء بناء شكلي تماماً يشمل البنيات الموجودة سابقاً والمسجلة حقيقة في النص. كما تستدعي إعداد قانون تحولاتها و«إيقاع توليدها»؛ فـ «البنية» بمعناها الديناميكي هي أيضاً في تعبير پويان (J. Pouillon) «قانون التنظيم»، أي النمو باختصار. فبنية النص هي في أساسها بنية لغوية. واللغة عند بارت كما عند لاكان هي التي تحدد الإنسان وعلاقاته في المجتمع والمجتمع بحد ذاته. إلّا أن ما يهمنا في اللغة ليس نقل رسالة ما بمقدار ترتيب وتشكيل المادة اللغوية. وهكذا، فالبنيوية هي لغوية في أساسها. وهي تهدف إلى إقامة منطق الكلام في النص.

انطلاقاً من هذا المفهوم المنهجي والأساسي للبنية قام بارت بتحليل أعمال راسين وأقام العمل «البنيوي» على مستويين متتاليين: «المكان التراجيدي»، و«الشخصيات التراجيدية». وبما أن المكان والشخصيات هي نصية بحتة في العمل الأدبي فلا بد أن يكون المقصود دائماً هو إقامة بنية للنص.

خلاصة

وهكذا، فإن تحولاً جذرياً أصاب النقد الأدبي ابتداء من اللحظة التي حدد فيها العمل الأدبي كنص فقط والنقد كتحليل للنص. ونستطيع تفسير كلمة «نص» Texte بكلمة أخرى من الجذر ذاته وهي «حبكة» Texturé أي تشابك الخيوط. إن العمل الأدبي هو «تشابك خيوط»، هو تأليف. فعندما يأخذ مادته مما يدعوه التحليل النفسي بـ «تشكيلات اللاوعي» (الأحلام، الأساطير، الهوس، العقد) فإنه «يشكل» هذه المادة (أو بالمعنى الحرفي يعطيها شكلاً). إنه في النهاية هذا الشكل ذاته.

من غير الوارد إذن تحليل العمل الأدبي بالرجوع إلى المفهوم الأساسي لفرويد، أي اعتباره تعبيراً عن العقل اللاواعي للكاتب. ومن الملاحظ أن هذا النقد الجديد يأتي بثورة في مقاربة النص الأدبي. ذلك لأنه لا يهدف الى «كشفه» بل إلى «لقائه»، إنه يسأل النص ويشارك فيه. يخلقه من جديد بشكل ما.

والأدب في المنظار السيميائي المعاصر ليس سوى لغة أي أنه نظام إشارات. والعمل الأدبي لا يكون «رسالة» بل نظاماً سيميائياً وليس على النقد الأدبي أن يكتشف الرسالة المزعومة بل فقط أن يعيد بناء نظام الإشارات الذي يتضمنه العمل الأدبي. إنه ليس اكتشافاً لدلالات بل إنشاء بنيات، وهكذا فالنقد الأدبي الجديد لم يعد يطمح إلى «اكتشاف رسالة سرية موجودة في النص الأدبي بل هو يكتفي بـ «سؤال» العمل الأدبي معتبراً إياه حسب تعبير امبرتوأيكو (ECO) «نصاً مفتوحاً». وهو بالتالي يسائل نفسه في علاقة جدلية مفتوحة كذلك.

د. ماري زيادة
(الجامعة اللبنانية)
ترجمة: فاطمة طبال بركة

Bibliographie

1 - *Les chemins actuels de la critique*. Union générale d'éditions, Coll. 10/18, 1973.
2 - *Les critiques* Coll. U. éd. A. Colin.
3 - *Entretiens sur l'art et la psychanalyse*. éd. Mouton, (contient en particulier une communication de G.E. Clancier: «psychanalyse et littérature»).
4 - ALBOUY, P. *Mythes et mythologies dans la littérature française*, éd. A. Colin, Coll. U_2, 1968.
5 - BACHELARD. G. *l'eau et les rêves, l'air et les songes, la terre et les rêveries du repos, la terre et les rêveries de la volonté* (éd. José Corti).
6 - *Psychanalyse du feu*. éd. Gallimard.
7 - *La poétique de l'espace, la poétique de la rêverie, la flamme d'une chandelle*. éd. P.U.F.
8 - BARTHES. R. *Mythologies*. éd. du Seuil., 1957.
9 - BARTHES. R. *le degré zéro de l'écriture*. seuil, 1953.
10 - BARTHES. R. *Essais critiques*. seuil, 1964. (y voir en particulier «l'activité structuraliste», «l'imagination du signe», «les deux critiques», «littérature et signification»).
11 - BARTHES. R. *sur Racine*. Seuil, 1963.
12 - BARTHES. R. *critique et vérité*. Seuil, 1966.
13 - BARTHES. R. *le plaisir du texte*. Seuil, 1973.
14 - CLANCIER. A. *psychanalyse et critique littéraire*. éd. privat. Toulouse, 1973.
15 - DURAND. G. *L'imagination symbolique*, P.U.F.
16 - GREEN. A. *Un œil en trop* (le complexe d'œdipe dans *la tragédie*, éd. de minuit, 1969.
17 - RICHARD. J.P. *littérature et sensation*. Seuil 1954.
18 - SELLIER PH. *le mythe du héros*, éd. Bordas.
19 - STAROBINSKI. J. *L'œil vivant, la relation critique*. éd, Gallimard.
20 - *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, P.U.F.
21 - WEBER. J.P. *Génèse de l'œuvre poétique*, Gallimard, 1960.